

Scripta Nova

REVISTA ELECTRÓNICA DE GEOGRAFÍA Y CIENCIAS SOCIALES

Universidad de Barcelona. ISSN: 1138-9788. Depósito Legal: B. 21.741-98

Vol. XIV, núm. 334, 1 de septiembre de 2010

[Nueva serie de *Geo Crítica. Cuadernos Críticos de Geografía Humana*]

LA CARTOGRAFÍA EN EL CINE: MAPAS Y PLANOS EN LAS PRODUCCIONES CINEMATográfICAS OCCIDENTALES

Agustín Gámir Orueta

Departamento de Humanidades: Historia, Geografía y Arte – Universidad Carlos III de Madrid

agamir@hum.uc3m.es

Recibido: 24 de febrero de 2010. Aceptado: 1 de julio de 2010.

La cartografía en el cine: mapas y planos en las producciones cinematográficas occidentales (Resumen)

El presente trabajo tiene por objeto el estudio de la relación entre cartografía y cinematografía, analizando la presencia de los mapas y planos en las producciones cinematográficas occidentales. Para ello se ha creído conveniente mostrar, en primer lugar, las vinculaciones de la cartografía con otras artes como la pintura y la literatura que pueden considerarse como antecedentes de esa relación. Tras analizar las limitadas aportaciones científicas sobre este tema, realizadas desde distintas disciplinas, se aborda el análisis de los mapas que se exhiben en las películas producidas en Europa y Norteamérica. En atención a una presentación ordenada de los resultados se han considerado los distintos objetivos que se evidencia en esta relación, incluyendo no sólo aquellos de tipo descriptivo sino otros adicionales de carácter subyacente.

Palabras clave: Geografía Cultural, cartografía, cine.

Mapping at the cinema: cartography in Western film productions (Abstract)

The present work aims at studying the relationship between cartography and film, analyzing the presence of maps and city plans in western film productions. This has seen fit to show, first, the mapping connections with other arts such as painting and literature that can be considered as a background of that relationship. After, considering the scientific contributions made on this issue from different disciplines, focuses on the analysis of maps that are exhibited in the films produced in Europe and North America. In response to an orderly presentation of the results have been considering the various objectives in this relationship, including not only those descriptive but other underlying type.

Key words: Cultural Geography, cartography, movies.

En comparación con otras disciplinas como la historia, la economía, la literatura o incluso la psicología, las investigaciones que pretenden mostrar las relaciones entre la geografía y la cinematografía son limitadas; lo cual resulta paradójico si nos atenemos a la enorme capacidad de las películas para difundir entre sus espectadores los paisajes y territorios^[1]. Pese a la profusión de imágenes con contenidos de mayor o menor índole geográfica, y de su elevada capacidad de generar imaginarios, la geografía ha atendido de manera muy escasa, y sólo recientemente, a las repercusiones del cine como soporte de interés para el análisis del territorio, del paisaje o de las formas en las que estos dos elementos son interpretados por los cineastas y por el propio público. Las numerosas y variadas consideraciones acerca de esta relación entre cine y geografía, sobre la que a nuestro juicio no se ha prestado la suficiente atención, ya fueron expuestas en un estudio anterior (Gámir y Manuel 2007). Precisamente fue el visionado de numerosas películas para este último trabajo el que evidenció un aspecto que se muestra en varias de ellas y que sólo una mirada en busca de un objetivo podría captar: la presencia - a veces relevante, otras de manera fugaz y en ocasiones de fondo - de mapas, planos o globos terráneos en estas películas.

El objeto de este artículo es precisamente el de realizar una primera exploración acerca de esa relación entre cine y cartografía. Para ello será preciso observar de qué manera y a qué obedece la presencia de mapas y planos en otros soportes previos a la invención del cine: la pintura y la literatura. En el primer caso porque la pintura puede considerarse como una antecesora respecto a la cinematografía a la hora de proporcionar imágenes sobre el espectador, situación en la que la cartografía se ha revelado como una herramienta auxiliar en este propósito. En lo que respecta a la literatura, los numerosos guiones adaptados procedentes de novelas que se encuentran en la producción cinematográfica se han enfrentado a un reto similar: cómo reducir en un tiempo limitado de proyección de imágenes las descripciones detalladas de paisajes o de viajes que los autores presentan en sus novelas en varias páginas; aquí la cartografía se ha evidenciado como una solución adecuada. Teniendo en cuenta estos antecedentes se mostrarán las distintas finalidades a las que obedece la presencia de globos terráneos, mapas y planos en la cinematografía, abordando no sólo las de índole descriptiva sino aquellas otras de carácter subyacente.

Arte, literatura y cartografía

La presencia de mapas en otras disciplinas y artes como instrumento de apoyo y ayuda con la intención de mejorar o añadir información a la expresada por aquellas no es reciente. Desde hace varios siglos se encuentran en la pintura o en la literatura ya sea mapas o planos de ciudades. De este modo la cartografía se muestra como un “huésped” dependiente de una narración literaria o representación pictórica.

Hasta la llegada del Renacimiento no existe una distinción clara entre pintura y cartografía. (Rees 1980). Los mapas tenían menos una función utilitarista que estética, encontrándose presentes ya sea en mosaicos, frescos o lienzos colgando de las paredes. Incluso las cartas portulanas, que se desarrollan ante la necesidad por parte de los capitanes de flota de contar con un rumbo en las navegaciones en la cuenca del Mediterráneo, se muestran profusamente decoradas con dibujos de reyes o banderas y son objeto de intercambio como regalos entre monarcas.

Durante el Renacimiento, con la adopción de nuevas proyecciones cartográficas y el descubrimiento e inmediata incorporación a los mapas de los nuevos territorios, la vinculación entre cartografía y arte no se reduce, más bien al contrario: la presencia de arte pictórico en la cartografía alcanza su máxima expresión.

Los mapas flamencos del XVII tienen evidentes implicaciones con el arte: el diseño de escalas, los cartuchos con la leyenda del mapa, el tratamiento decorativo de los bordes, la representación figurativa de animales o plantas dan fe de ello. La vinculación entre los talleres de cartografía y los de pintura es fluida y pintores flamencos de la talla de Peter Bruegel traban amistad con renombrados cartógrafos como Ortelio. El trabajo de Rees rastreó de una manera clara las huellas artísticas presentes en la cartografía, evidentes en la cartografía flamenca y presentes también en los mapas del XVIII. En estos últimos para mostrar una convincente representación del relieve se debía acudir a técnicas propias del dibujo artístico. En tiempos más recientes algunos autores no renuncian a la faceta artística de la cartografía y señalan cómo debe ser el diseño de los elementos cartográficos (proyección, color, tipografía) para remarcar la doble faceta técnica y artística del mapa (Robinson 1989).

Pero, hay que señalar que, ya en este periodo histórico, la relación cartografía – pintura es de doble sentido como prueban los cuadros en los que se muestran en diferentes situaciones mapas, planos o esferas. En algunos cuadros de la Edad Moderna, como un símbolo a la vez de modernidad y de propiedad, aparecen los monarcas junto a mapas o planos con la intención evidente de subrayar el dominio o apropiación de territorios. Así ocurre en el *Retrato de Isabel I* realizado por Gheeraerts (1592) que representa a la reina pisando con sus pies los dominios territoriales de Inglaterra (figura 1) o en las pinturas de Henri Testellin que muestran a Luis XIV junto a un mapa de sus posesiones confeccionado por Cassini. La principal intención de los mapas que se muestran en los cuadros del siglo XVI consiste en “transmitir la magnitud del poder, la ambición y las empresas territoriales de quienes los llevaban” (Harley 2001, pag. 102). La galería del museo vaticano que conduce a la capilla Sixtina está profusamente adornada por lienzos que muestran mapas de todo el orbe, siendo fiel reflejo de la preocupación, también de la Iglesia, por mostrar la magnitud de los territorios de la cristiandad[2].



Figura 1. *Portrait of Elizabeth I* (Gheeraerts 1592).

Pero, sin duda, uno de los ejemplos más conocidos de la conexión entre cartografía y pintura es el que proporciona la pintura flamenca del siglo XVII (Alpers 1983 y 1987). Nos encontramos en un contexto en el que se une la pujanza del comercio exterior que desarrolla Flandes que precisa la formación de una escuela de cartografía propia, con el desarrollo y comercio de una pintura de notable calidad. No es de extrañar que en los retratos, en los cuadros costumbristas, se muestren mapas ya sea en mesas de gabinete o en las paredes. Puede decirse, en este sentido, que la relación arte pictórico – cartografía es la antecesora de la relación cine – cartografía. Sin duda hay que reconocer el carácter innovador y moderno de los cuadros elaborados por pintores flamencos de la Edad Moderna al introducir en su contenido formal los mapas, desarrollando una nueva comprensión del espacio. Este moderno concepto del espacio que muestran los pintores flamencos no sólo se evidencia en la introducción de mapas en sus lienzos sino también en la capacidad para representar el paisaje desde una perspectiva inédita (Cosgrove 2008). Cuadros como *Paisaje con la caída de Ícaro* (Bruegel 1558) o *La batalla de Alejandro* (Altdorfer 1529) ofrecen una perspectiva del territorio donde tiene lugar la escena que se representa desde un punto de vista que se sitúa más allá de la superficie de la Tierra, de modo que ambas pinturas muestran de forma clara la línea convexa del horizonte.

Entre los pintores más señalados por esta vinculación con la cartografía hay que citar a Jan Vermeer en cuyos cuadros como *Oficial y muchacha sonriente* (1660), *Mujer con un laúd* (1664), *Dama en azul leyendo una carta* (1665) o *El geógrafo* (1669) se muestran, decorando paredes o lienzos, mapas muchos de ellos elaborados por el cartógrafo W.J.Blaeu[3]. Prueba de que esta vinculación trasciende más allá de los gustos del pintor y se debe relacionar con el ímpetu comercial de las ciudades de Flandes es su presencia en cuadros de otros pintores de la escuela flamenca como *Mujer bebiendo con soldados* (De Hooch 1658) o *La contable* (Maes 1656, figura 2). Del mismo periodo pero perteneciente a la escuela española hay que resaltar *Vista y plano de Toledo* (1608) en el que El Greco muestra un plano que recoge la disposición de los edificios de la ciudad.



Figura 2. *The account keeper* (Maes 1656).

Durante el siglo XVIII y XIX, conforme Francia y el Reino Unido extienden sus posesiones más allá de Europa, se pintan algunos lienzos en los que se muestra a los monarcas junto a enviados o exploradores que enseñan mediante un mapa la amplitud de las nuevas tierras descubiertas, como en el cuadro de Nicolás André Monsiau *Luis XVI dando instrucciones a La Perouse* (1817) (figura 3). Algunos retratos de Napoleón, como el confeccionado por la pintora Marguerite Gerard, muestran a éste en su gabinete junto a mapas o planos de batalla.



Figura 3. Luis XVI dando instrucciones a La Perouse (Monsiau 1817).

Más adelante en la pintura norteamericana de principios de siglo XX hallamos algunos ejemplos de obras que destacan el ímpetu de los primeros exploradores o colonizadores asociando su retrato a un mapa de las tierras colonizadas. Es el caso del *Portrait of John B. Turner, pioneer* elaborado por el pintor estadounidense Grant Wood (1930) en el que se muestra de fondo un mapa de Iowa.

De la misma manera que ocurre con la pintura, la relación entre cartografía y literatura presenta varias líneas de aproximación que se hacen evidentes en especial desde la segunda mitad del siglo XIX. Estas líneas pueden contemplarse como distintas etapas por las que pasa la creación y difusión de las novelas, es decir la función de los mapas “antes”, “en” y “después” de la edición de la obra literaria.

En primer lugar, debe recordarse la utilización de los mapas por los escritores europeos como fuente para la elaboración de descripciones territoriales pormenorizadas. A la par que se producía una expansión de los imperios coloniales el público culto de las metrópolis adquiría libros de aventuras cuya trama se ambientaba en los trópicos. Algunos de los novelistas de la época utilizaban la cartografía, junto con otros documentos, como instrumento de ayuda para representar el espacio de territorios sobre los cuales los autores no tenían un conocimiento de primera mano y sólo poseían referencias indirectas, pudiéndose afirmar que escritores como Julio Verne o Emilio Salgari describen el territorio y “trazan los mapas” con palabras. Es el caso, también, de James Joyce cuya estancia en las ciudades europeas de Trieste y Zürich durante los años en los escribe su novela *Ulyses*, ambientada en Dublín, le obliga a utilizar un plano de su ciudad natal para situar correctamente la acción de su novela (Bulson 2007).

Una segunda etapa en esa vinculación literatura – cartografía y quizá la más evidente se remite a la presencia de mapas en la propia obra ya editada como instrumento de ayuda para el lector (figura 4). De modo que las descripciones literarias aparecían acompañadas, frecuentemente en sus páginas de inicio, de mapas esquemáticos, en especial en el género de las novelas de viajes o exploraciones publicadas en el tránsito de los siglos XIX al XX^[4]. Aquí la cartografía resulta esencial para comprender el recorrido de los personajes en tierras ignotas. Nos referimos a la cuarta edición de *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe (1719) en el que se muestra un mapamundi de la época con una proyección acimutal ecuatorial señalando, mediante una línea dibujada sobre el mapa, el trayecto del protagonista o a las obras de Robert Louis Stevenson (*La isla del Tesoro*, 1883). Hoy en día no resulta extraño que las editoriales continúen esta tradición de incluir en las obras de estos autores ya clásicos mapas con la misma finalidad de ayudar al lector en la comprensión de la obra. Además hay que recordar que el espacio que aborda la literatura, de la misma manera que el cine posteriormente, no se limita exclusivamente al mundo real sino que incluye también los territorios fantásticos. En las novelas de William Faulkner o en obras como *The Lord of the rings* (1954-1955) de J.R.R. Tolkien las referencias espaciales de los lugares imaginarios aparecen acompañadas de los correspondientes mapas (Muehrcke y Muehrcke 1974).

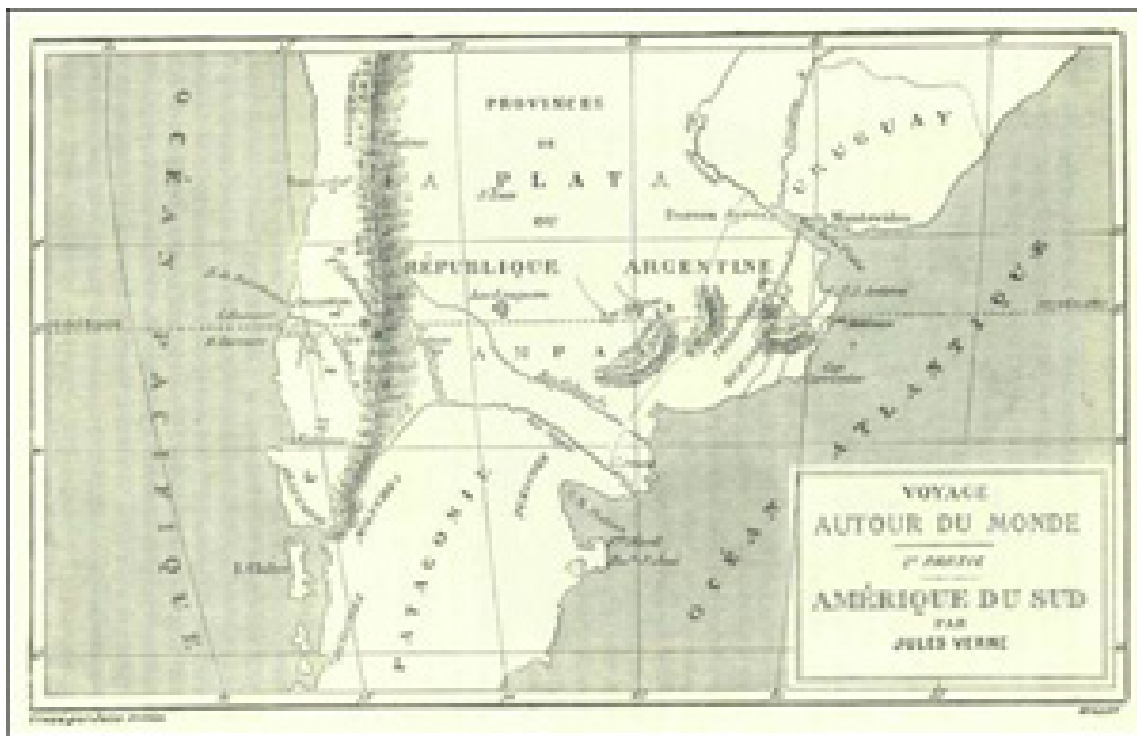


Figura 4. Verne, J. *Los hijos del Capitán Grant* (Mapa de la edición original).

Pero la vinculación de la literatura con la cartografía no finaliza con la lectura de la obra escrita sino que va más allá. Nos referimos a los denominados “mapas literarios” los cuales pueden definirse como un registro de la localización de los lugares, asociados a obras literarias ya sea del conjunto de la obra de un autor o de una de ellas en concreto. Se trata de un producto editorial que aparece en las últimas décadas del siglo XIX en conjunción con las guías histórico – literarias (como las editadas por Karl Baedeker y John Murray) de algunas ciudades europeas. La cartografía literaria invita al lector a transformar la ficción en un conocimiento práctico y se convierte, igualmente, en un

instrumento de utilidad para profesores de literatura al permitirles enseñar de forma simultánea literatura, historia y geografía. Entre los casos más tempranos de cartografía literaria se encuentra el *Dickens Atlas*, un conjunto de planos a vista de pájaro publicados en 1929 cuya finalidad expresa es la de identificar espacialmente los lugares donde transcurre la acción de las novelas del autor británico.

Desde nuestro punto de vista estas tres fases por las que pasa la relación entre literatura y cartografía pueden, sin apenas dificultad alguna, trasladarse al cine. En cierto modo, la primera de las etapas mencionadas, aquella que se refiere la utilización del mapa como herramienta para la elaboración de la obra, puede asimilarse a la etapa de localización de exteriores, acción importante en las películas filmadas en exteriores y naturalmente previa al rodaje de la película.

En lo que respecta a la edición de mapas en las primeras páginas de las obras escritas tiene su correlato en el caso del cine en las primeras escenas del film en las que se muestra un mapa del territorio. Precisamente esta tradición de presentar ante el lector el paisaje mediante la combinación de una descripción literaria del mismo y un sencillo mapa impreso, será trasladada al cine procediendo a la filmación de componentes físicos fácilmente identificables del paisaje objeto de la historia a la vez que se muestra un mapa de la zona. En este sentido, puede afirmarse que esta relación literatura – cartografía resulta la antecesora de los mapas que aparecen al inicio de algunas filmaciones.

Quizá este paralelismo sea más interesante en lo relativo a la utilización del mapa una vez la obra – literaria o cinematográfica – ha sido expuesta al público: no resulta aventurado considerar a los mapas literarios como antecesores de los actuales “movie maps”; es decir aquella cartografía – ahora en formato digital – que tiene por finalidad localizar sobre un mapa aquellos emplazamientos en donde ha transcurrido parte de la historia filmada. Su objetivo es el mismo que en el caso de los mapas literarios: proporciona una información detallada al espectador que ya ha visto la película incitándole a recorrer en un viaje turístico los lugares emblemáticos de la cinta de éxito.

Sin duda estas reflexiones acerca de la vinculación entre arte pictórico y literatura con la cartografía deben enmarcarse hoy en día en un contexto más amplio. Como acertadamente señala Carla Lois cada vez son más los mapas que se diseñan fuera de los ámbitos especializados, se confeccionan en otros soportes y se supeditan a finalidades distintas de la cartografía (Lois 2009); de resultados de ello el abanico de personas, la mayor parte de ellas con una limitada formación geográfica, que observan o utilizan mapas se ha ampliado notablemente. Nos referimos, por lo tanto, a los mapas concebidos y consumidos fuera de la cartografía, proporcionando a esta disciplina desde los inicios del siglo XX un protagonismo del que carecía en tiempos anteriores.

Entre sus manifestaciones más evidentes se encuentra el uso de la “cartografía persuasiva” en la propaganda oficial alemana desarrollada durante el periodo de entreguerras, presente en carteles y supeditada al objetivo de modular la opinión pública y transmitir las reivindicaciones territoriales del régimen nacional-socialista (Henrik Herb, 1997). Utilizando otro soporte de menores dimensiones pero no por ello menos eficaz, también en la filatelia resulta usual la presencia de mapas en sellos postales, como un medio para reforzar la identidad territorial de los estados ante posibles disputas fronterizas (Reguera Rodríguez 2007). Igualmente desde el fin de la segunda guerra mundial y con el desarrollo del turismo de masas se asiste a una profusión de mapas o planos de ciudades, creados ex profeso para su inserción en carteles o folletos, con la finalidad de publicitar los nuevos destinos turísticos. Es también el caso de la cartografía que aparece en prensa revelándose como uno de los medios más eficaces de difusión de mapas y planos en contraste con la limitada atención concedida a este hecho desde la propia geografía (Monmonier, 1989); si bien en los últimos años se han

publicado monografías que abordan, desde un punto de vista más técnico, la utilización de las herramientas de SIG para la elaboración de mapas destinados a la prensa (Herzog 2003).

De este modo podemos afirmar que la observación de todo tipo de productos cartográficos se ha extendido a otros soportes y ha sufrido un proceso de “democratización” al ser accesible a otras capas de población más allá de las formadas en la materia. Pero, junto a esta generalización en el consumo se mantiene la dificultad de desentrañar la “gramática” interna del mapa, un proceso de elaboración arduo en el que el cartógrafo o el ilustrador de una manera consciente o inconsciente ha tomado una serie de decisiones que determinan la apariencia final del producto cartográfico: desde la elección de la proyección cartográfica hasta la selección de variables a representar, símbolos, colores o etiquetado del mismo. El ciudadano medio que observa un mapa en un sello, un folleto publicitario, un cartel propagandístico o en una película no tiene la capacidad para deconstruirlo y realizar un juicio crítico del mismo.

Cine y cartografía, investigaciones realizadas

Si antes se ha calificado de “limitadas” el número de aportaciones que abordan la vinculación cine y geografía, la enumeración de aquellas investigaciones que tratan acerca de la relación entre cine y cartografía es aún más reducida. A pesar de esta carencia ya se intuyen varias aproximaciones que, si bien parten desde distintos enfoques e incluso disciplinas, mantienen varios puntos en común.

Desde el lado de la cartografía una de las líneas de trabajo más recientes es aquella que explora el conjunto de técnicas que hacen posible la presentación de mapas en movimiento tanto en documentales como en films. Se trata de la denominada “cartografía cinemática” que puede definirse como el conjunto de prácticas cinematográficas utilizadas para la presentación de los mapas en el cine con finalidades narrativas (Caquard y Fraser 2009). Sébastien Caquard ha realizado un recorrido temporal desde los primeros “cinemapas” del cine mudo norteamericano y francés hasta la actualidad apuntando las sucesivas incorporaciones de técnicas cartográficas y cinematográficas[5]. Es el caso de la animación de símbolos cartográficos, tal y como se muestra en la película *M* (Lang 1931), así como en las cintas producidas por los ejércitos en contienda durante la segunda guerra mundial[6]; la utilización del “zoom” para mostrar cartografía a partir de la década de los cuarenta[7]; la presencia de paneles en centros militares de operaciones señalando los desplazamientos en tiempo real de aviones o vehículos, muy característico de la época de la Guerra Fría[8]; o la reciente incorporación de mapas de lugares fantásticos[9] (Caquard 2009).

Desde el lado de los estudios que investigan el lenguaje cinematográfico se realiza una aproximación teórica, cuyo principal representante es Tom Conley (Conley 2007) y que muestra una formulación más directa en el trabajo de Castro (Castro 2008 y 2009). Los dos autores consideran la existencia de elementos formales comunes entre el mapa y la película filmada: ambos soportes son el resultado de aplicar una serie de técnicas – cartográficas en un caso y cinematográficas en otro - con la finalidad de transformar un espacio real en otro ficticio; ambos consisten en una representación bidimensional de un espacio de tres dimensiones y ninguno de los dos utiliza el lenguaje de la palabra escrita (con la salvedad del cine mudo).

Pero una vez establecidas estas similitudes, los autores – en un exceso de concepción geográfica de todas las manifestaciones culturales - sitúan a la cartografía en un plano superior respecto al cine, ya que éste ilustra y complementa la información que desde siempre ha proporcionado el mapa. De este modo el cine se puede presentar como el sucesor contemporáneo de un medio visual más antiguo: la cartografía. El mapa constituye, así, un dispositivo visual esencial que es relevante a cualquier

discurso ya sea científico, literario o artístico. El film puede llegar a entenderse como una suerte de proyección cartográfica en la que se localizan los personajes de la historia filmada[10].

Por nuestra parte hemos preferido realizar una aproximación de corte más inductivo. Esta decisión se debe al estadio inicial de estas investigaciones – como prueba la limitada bibliografía - y a la carencia de listados o referencias específicas de escenas en donde se muestren mapas u otros productos cartográficos que puedan servir de apoyo a afirmaciones teóricas. Sin duda, los resultados que se obtengan podrán calificarse de modestos, meramente analíticos o descriptivos, pero no por ello carentes de utilidad para posteriores investigaciones. Por otra parte, no renunciamos a una investigación con interrelaciones con otras disciplinas en especial la cinematografía[11] ya que el trabajo que aquí se presenta tiene como objeto el estudio de secuencias o escenas en donde aparecen mapas u otras formas cartográficas, limitándose a las producciones cinematográficas con una mayor difusión comercial en el ámbito occidental[12].

Cuando se muestra un mapa o un plano en una película debe tenerse en cuenta una serie de condicionantes formales que resultan ajenos, o como mínimo extraños, a la cartografía, pero que sin embargo, parecen consustanciales al arte de la cinematografía. Si ambas disciplinas coinciden en representar el espacio en un soporte bidimensional, difieren en la utilización de la variable temporal que es crítica en el caso de la cinematografía e irrelevante en la cartografía. El cine puede conceptuarse como una forma de “arte del movimiento”, una forma artística que posee una notable capacidad para representar los cruces entre espacio y tiempo (Harvey 1998). Esta consideración implica que sus realizaciones deben, de forma obligada, enmarcarse en una matriz espacio-temporal sin la cual resultaría imposible la realización de una película.

Esta adecuación del mapa a un formato ajeno a él supone una aparente desventaja inicial: los mapas que se muestran en las películas lo hacen en un tiempo finito, a veces muy breve, lo que obliga a una simplificación de sus contenidos ya que, a diferencia del lector, el espectador de la película – al menos en la sala donde se exhibe – no tiene capacidad para congelar o pausar la imagen y detenerse en su observación (Thrower 1999).

Pero, por otra parte, la conjunción cartografía – cinematografía proporciona al mapa una serie de cualidades adicionales de las que carecía en su formato clásico. Así los cambios de escala son sencillos en el cine e incluso permiten añadir información complementaria conforme la cámara se acerca al objetivo. Existe también la posibilidad de recorrer el mapa con la mirada, a muy poca distancia de él, y detenerse en un determinado lugar. E incluso cabe el recurso de utilizar los comentarios de algún personaje para ayudar en la correcta interpretación del mapa (situación de determinados elementos, accidentes del relieve, proximidad a determinadas áreas, etc.). Además no hay que olvidar la capacidad que tiene el cine para presentar dos planos de forma simultánea; de modo que junto a la imagen del mapa el director puede mostrar – de forma velada – otras imágenes que ilustren los paisajes o los hitos más significativos que correspondan a esos lugares.

Los objetivos de la cartografía en el cine

En la relación entre cine y cartografía existe una variedad de objetivos. Pero antes de iniciar su análisis conviene tener en cuenta que, de la misma manera que en la pintura el mensaje que ofrece el cine debe ser interpretado en dos planos distintos.

El primero de ellos es directo y se enmarca en una finalidad auxiliar de la descripción de la historia que se desea presentar. El segundo, más sutil, es de carácter indirecto y tiene como propósito

subrayar la apropiación y el dominio del territorio. Su correcta comprensión precisa de un conocimiento del momento histórico en el que se realiza la filmación y del contexto ideológico y político del país que la produce.

Una investigación inductiva de estas características debe partir de una clasificación o tipología de aquellas escenas en las que aparecen elementos cartográficos. A este respecto hay que señalar que existen diferentes posibilidades las cuales conforman distintos vectores de aproximación[13].

Sin duda la más sencilla es aquella que se basa en los tipos de soportes cartográficos que aparecen en las escenas filmadas. Así, encontramos globos terráqueos[14] (*The Great Dictator*, Chaplin 1940), mapas mundi (*Around the World in 80 Days*, Anderson 1956 y Coraci 2004), mapas de ámbito continental (*The longest Day*, Annakin y Marton 1962, *Il deserto rosso*, Antonioni 1964), planos detallados (*Der Untergang*, Hirschbiegel 2004), paneles en los que se muestran posiciones (*The Hunt for Red October*, Mc Tiernan 1990), o dibujos esquemáticos realizados en la arena o pintados en notas sueltas. Pero esta tipología no resulta útil al objetivo de esta investigación: subrayar la relación entre cine y cartografía.

Por el mismo motivo tampoco parece pertinente una clasificación temporal, es decir referida a los tiempos históricos que corresponden a los mapas que aparecen filmados, lo que nos proporcionaría una suerte de historia de la cartografía filmada recorriendo desde el mapa de Ptolomeo que aparece en *The Fall of the Roman Empire* (Mann. 1964) o en *Gladiator* (Scott 2000) hasta mapas de confección más reciente. Sin embargo la variable temporal sí deberá ser tomada en cuenta en lo referente a la fecha de realización y estreno del film, ya que a lo largo del siglo de vida de la cinematografía la relación cine – cartografía ha variado de forma notable.

Sin negar la utilidad de las clasificaciones antes mencionadas, se ha creído más pertinente para la finalidad de este trabajo utilizar una tipología que tenga en cuenta el objetivo – presente y subyacente - del director de la obra cinematográfica a la hora de incluir una escena con mapa en la historia filmica. De este modo, cabe diferenciar un primer conjunto, descriptivo y más evidente al espectador cuya finalidad sea la de apoyar la comprensión de la historia que se filma. Así podemos agrupar estas escenas según las siguientes intenciones descriptivas:

- Localizar, de un modo genérico, la historia que se desea contar.
- Mostrar la situación de combatientes en territorios en conflicto.
- Localizar, ya sea en un mapa o en un plano, hechos delictivos (robos, secuestros, asesinatos) o la presencia de insurgentes al gobierno.
- Localizar un destino y presentar el itinerario que recorren los protagonistas, incluyendo en este grupo las escenas pertenecientes al género de los “road movies”.
- Situar los territorios exóticos o sin explorar. Señalar al espectador dónde se encuentran los recursos de explotación del territorio.
- Indicar, a los protagonistas, pero también al espectador, el valor básico del mapa como instrumento para una mínima formación cultural. El mapa en la escuela. Destacar la presencia del mapa como un elemento más del gabinete del sabio o el hombre de ciencia.

Los mapas con fines descriptivos

De la misma manera que algunas novelas comienzan con la descripción, a veces muy pormenorizada, de la ciudad o el paisaje en donde se desenvuelve la historia, los directores de las películas precisan trasladar al espectador, en un breve tiempo, las principales características del lugar en donde se

desarrolla la totalidad o parte del film. Se trata de un propósito difícil ya que el director debe saber mostrar en pocas escenas de limitada duración lo que el autor puede haber descrito en varias páginas de su obra. En ocasiones, ya sea por requerimientos del guión o por falta de metraje, este deseo se tiene que limitar a *identificar la localización*, renunciando a una descripción más pormenorizada. En este punto el director dispone de una variedad de recursos técnicos para cumplir este objetivo básico. Así, puede superponer a las primeras escenas un mapa del lugar o cabe también la introducción de un plano de un monumento o hito fácilmente reconocible por el espectador y asociado a una ciudad (torre Eiffel, pirámides de El Cairo, coliseo romano, puente de San Francisco, etc.). Otras soluciones consisten en introducir una breve escena en la que se muestre una señal de carretera indicando la proximidad del núcleo urbano y finalmente, puede renunciar a cualquier imagen adicional y limitarse a incluir en la escena un subtítulo que identifique a la localidad o el paraje. Resulta frecuente observar en películas ambientadas en la Edad Antigua como mientras transcurre la acción aparece de fondo un supuesto mapa antiguo en el que la toponimia figura en inglés (así aparece en *Alexander the Great*, Rossen 1956).

En la cinematografía son muy numerosas las producciones que desarrollan historias de pueblos, naciones o grupos sociales y sin duda entre las historias más relevantes y reseñables de estos colectivos se incluyen los conflictos bélicos. En estas películas los mapas de *situación de territorios en conflicto* resultan, en gran parte de las ocasiones, imprescindibles para que el espectador pueda comprender en qué espacios transcurre la acción. Los mapas aparecen así como instrumentos esenciales para que los personajes – desde emperadores y generales hasta oficiales o comisarios de policía - muestren la expansión o el dominio que se ejerce sobre un territorio. Aquí la variedad de escalas es notable. De este modo, aparecen planisferios en aquellas historias que muestran la expansión de los imperios francés y británico durante el siglo XVIII, se presentan mapas continentales en aquellas producciones que describen las operaciones bélicas de las incursiones de Napoleón en Centroeuropa (*Austerlitz*, Gance 1960) (figura 5), la I y II Guerra Mundial (*Lawrence of Arabia*, Lean 1962; *The longest Day*, Annakin, Marton, y Wicki 1962), o incluso mapas a gran escala de islas del Mediterráneo cuyo control resultó esencial durante esta última contienda (*The guns of Navarone*, Lee Thompson 1961). Buena parte de la filmografía que glosa la campaña del Pacífico de la marina norteamericana presenta, en los inicios de las cintas, algún mapa con esta finalidad (por ejemplo en los primeros minutos de *The battle of Midway* de Smight 1976). Se trata de mapas que muestran dónde se sitúa la acción, cuál es el avance del enemigo y sus defensas o cuáles son las operaciones bélicas que los protagonistas pretenden desarrollar. Para todos estos objetivos descriptivos el mapa resulta una ayuda imprescindible para el director y sin él una historia que se desarrolla en un territorio en objeto de disputa sería difícilmente comprensible por el espectador[15].



Figura 5. Austerlitz.

Fuente: Gance 1960.

Una situación particular se remite a aquellas películas que han sido estrenadas en las mismas fechas en las que está teniendo lugar el conflicto bélico (por ejemplo *Objective Burma*, Walsh 1945)(Figura 6). En este caso la importancia de la cartografía se acrecienta y prueba de ello es el papel relevante que se le adjudica al principio de la filmación, reservando para su adecuada presentación varios minutos de metraje a veces acompañado de una voz en *off*. Este cuidado en proporcionar una argumentación de carácter geográfico resulta aquí evidente: es necesario explicar al público porqué se han tomado determinadas decisiones sobre operaciones bélicas en curso que puedan costar víctimas a otros ciudadanos movilizados. De este modo, el mapa ejerce también una acción educativa y propagandista que, naturalmente, se acrecienta al utilizar como soporte adicional una película de éxito.

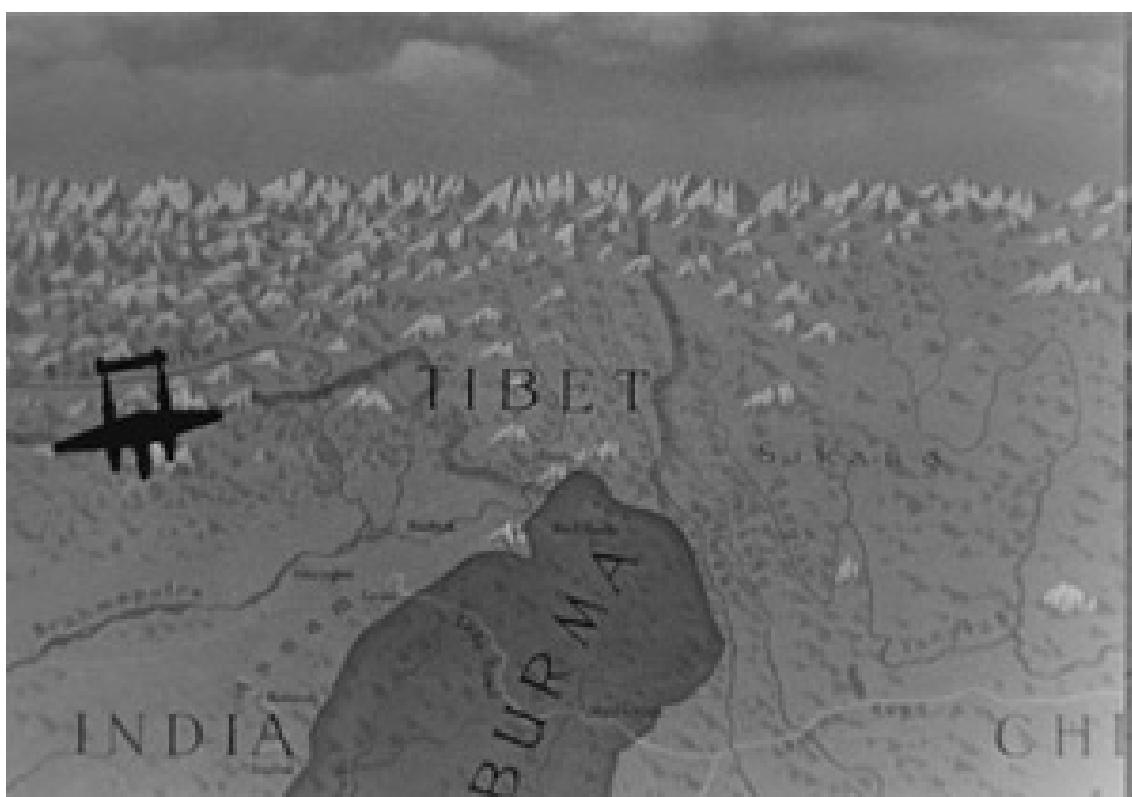


Figura 6. *Objective Burma*.

Fuente: Walsh 1945.

Pero, pese a que los conflictos bélicos han seguido teniendo importancia en la historia contemporánea del siglo pasado y del actual, lo cierto es que en las últimas décadas, se ha detectado una menor presencia de mapas ilustrativos de estas historias. En contraste con la utilización más o menos frecuente en aquellas cintas producidas en la década de los sesenta y setenta del pasado siglo que recrean avatares de la Segunda Guerra Mundial, lo cierto es que en las películas ambientadas en guerras posteriores la presencia de los mapas resulta más esporádica, quizá por tratarse de conflictos regionales o locales. Así, apenas aparecen en las películas sobre las guerras de Corea o Vietnam, en el conflicto árabe israelí, en las dos guerras del Golfo Pérsico o en las distintas fases de la guerra de Afganistán, y cuando lo hace se trata de mapas que utilizan los personajes pero que apenas se

muestran al espectador. Parece como si el director juzgase que ya no resulta relevante la variable espacial o territorial como elemento clave de la explicación o justificación de los conflictos, cuya acción incluso puede teledirigirse a distancia desde los cuarteles generales y en donde la población civil apenas hace acto de presencia. Tampoco hay impedimentos de relieve, hidrográficos o de vegetación que puedan evitar las operaciones bélicas en la transición del siglo XX al XXI por lo que no tiene sentido describirlos previamente al espectador mediante el correspondiente mapa. Es el caso de algunas películas ambientadas en el conflicto del Golfo Pérsico como *Courage under fire* (Zwick 1996), *Three Kings*, (Russell 1999), *Syriana* (Gaghan 2005) o *Lions for lambs* (Redford 2007).

El dominio ya sea sobre amplios territorios o espacios más reducidos, como las ciudades, se ejerce con la ayuda de mapas[16] o planos urbanos. No es de extrañar, por lo tanto, la utilización de *mapas y planos para localización de hechos delictivos y su interrelación*. Así los protagonistas o antagonistas manejan y muestran mapas que sirven como instrumento explicativo para resaltar las características del relieve, que favorecen las escaramuzas bélicas o el escondite de los perseguidos, o de las vías de comunicación, en los territorios todavía coloniales, como trayectorias de extensión y propagación de rebeliones que en ellos tienen lugar (*Indochine*, Wagnier 1992) (figura 7).



Figura 7. *Indochine*.

Fuente: Wagnier 1992.

Por lo que respecta a los planos de las ciudades estos resultan imprescindibles ya sea para el control de las rebeliones en núcleos urbanos ocupados por un ejército enemigo (*Roma città aperta*, Rossellini 1945) para reprimir la insurgencia en ciudades coloniales (*La battaglia di Algeri*, Pontecorvo 1966) o para ejercer un control más efectivo de la criminalidad en las metrópolis norteamericanas. La escena en la que los personajes pintan marcas sobre el mapa o pinchan banderas o chinchetas de colores para localizar en el plano colocado en la pared diferentes hechos delictivos resulta un recurso muy utilizado en este tipo de películas. Una escena similar se muestra en *Minority Report* (Spielberg 2002) en donde no sólo se incluye, al inicio de la cinta, un mapa de distribución de los delitos en los Estados Unidos sino que también la precisa localización geográfica de los futuros crímenes se convierte en una herramienta esencial en la trama de la película. Incluso en otras películas ambientadas en el siglo XIX el recurso del mapa o el plano en el que se identifican los delitos ya cometidos permite, mediante una suerte de triangulación, aventurar en dónde tendrá lugar el siguiente crimen (*Sherlock Holmes*, Ritchie 2009).

Una versión más moderna de la colocación de banderas en los planos lo constituye la presencia de Sistemas de Información Geográfica en películas de estreno más reciente así como en series de TV que tienen como protagonistas a cuerpos de policía e investigación criminal. Resulta frecuente observar en varios capítulos de *Without a clue* o *CSI, New York* como algunas tramas criminales - localización de víctimas de secuestros, identificación de sospechosos de delitos gracias a pruebas coincidentes en varios escenarios, etc. - se resuelven gracias a un proceso de correlación espacial entre dos o más variables que se muestra al espectador mediante un visualizador de SIG.

En otros casos se asiste a una sustitución del plano por la imagen de satélite siendo frecuente la utilización del *zoom* o las imágenes térmicas y llegando incluso a modificarse a petición del protagonista la trayectoria del satélite espía (*Enemy of the State*, Scott 1998). De este modo, desde la última década del siglo XX en adelante se está produciendo una dualidad en los procedimientos de representación del espacio: el mapa tradicional, en formato papel, se muestra ya como un recurso “histórico”, un recurso suficiente para narrar hechos pasados, mientras que las imágenes de satélite se convierten en sistemas de representación aptos para ejercer un control sobre fenómenos que ocurren en tiempo real. (*Mission Impossible III*, Abrams. 2006). Así, ya en *Patriot Games* (Noyce 1992) esta dualidad se manifiesta en la misma película cuando el protagonista presenta en la escuela de oficiales de la Armada de los Estados Unidos una conferencia sobre historia de la geopolítica de los imperios en un aula en cuyas paredes cuelgan numerosos mapas, mientras que en unas secuencias anteriores ha observado, mediante imágenes térmicas que envía un satélite espía, el asalto en tiempo real de unidades de comando a un campamento de terrorista en el norte de África. La utilización de estos nuevos soportes envía también a los espectadores un mensaje de corte orwelliano: nada escapa a la visión del ojo del gobernante, no hay lugar en la tierra sin posibilidad de ser observado.

Los mapas itinerarios corresponden a películas de aventuras en las que un individuo o un grupo limitado de personas debe emprender un viaje. Los recursos de presentación son variados: un mapa colocado en una mesa o en la pared sobre el cual uno de los personajes desliza uno de los dedos de su mano mostrando la localización del destino (*Nosferatu: Phantom der Nacht*, Herzog 1979) o su itinerario; o bien mapas que aparecen ligeramente velados y superpuestos a escenas de paisajes por donde transcurre el trayecto (*Around the World in 80 Days*, Anderson 1956 y Coraci 2004, *Casablanca*, Curtiz 1942, *Raiders of the Lost Ark*, Spielberg 1981) (Figura 8). También debemos añadir aquellas películas que se engloban en el género denominado *road movies* (*Paris-Texas*, Wenders 1984). Dentro de esta categoría se incluyen las escenas en las que aparecen planos que resultan esenciales para comprender el camino que van a emprender los protagonistas en su huida por las calles de la ciudad. En otros casos el mapa resulta esencial para mostrar la considerable distancia que debe recorrer el protagonista (*Bienvenue chez les Ch'tis*, Boon 2008).



Figura. 8. Casablanca.

Fuente: Curtiz 1942.

Otro de los objetivos que motivan la presencia de cartografía en las películas se debe a la necesidad de mostrar al espectador *mapas de territorios inexplorados o vírgenes* susceptibles de ser explotados económicamente. En primer lugar hay que resaltar que, en especial en las producciones estrenadas antes de la Segunda Guerra Mundial, el mensaje adicional de estos mapas consistía en mostrar la ausencia de cualquier tipo de organización que denotase algún tipo de soberanía en estos territorios y, en consecuencia, la legitimidad del hombre occidental para apropiarse de los recursos. De un modo más evidente se muestran en los inicios de las producciones estrenadas en el periodo de entreguerras antes de los procesos de descolonización y supuestamente ambientadas en África o en Asia. Así en la serie de películas de Tarzán, filmadas en la península de Florida, las primeras escenas contienen un rudimentario mapa de África que muestra un continente virgen y susceptible de apropiación por el hombre blanco (*Tarzán the Ape Man*, Van Dyke 1932). Estos mapas tienen el rasgo de haber sido elaborados para espectadores con una limitada cultura geográfica. La sencillez de los contenidos que se muestran en ellos (poco más que el contorno de las costas, algún accidente geográfico y alguna ciudad) sugieren un territorio sin dueño, con civilizaciones primitivas, en el que el medio físico se convierte a la vez en reto y fuente de aventuras. Estas lagunas de información intencionadas en los mapas que se muestran en la cinematografía continúan, con décadas de retraso, una característica de la cartografía desarrollada desde mediados del siglo XIX con el objeto de poner en explotación los recursos de nuevas tierras ya sea en el Oeste de los Estados Unidos o en el interior de África y Asia (Black 1997).

Las escenas en las que aparecen los mapas de recursos tienen por objetivo que el espectador localice el recurso (mineral, hidrocarburo, tierras fértiles, recursos hídricos) y además observe las vías para extraerlo y transportarlo. En estas ocasiones en el mapa reside la clave y explicación del esfuerzo que

deben realizar los protagonistas para acceder al recurso (*King's Solomon's Mines*, Bennett y Marton 1950) (figura 9).



Figura 9. *King's Solomon's Mines*.

Fuente: Bennett y Marton 1950.

En *Fitzcarraldo* (Herzog 1982) el personaje de D. Aquilino, interpretado por el actor José Legwoy, explica a Brian Sweeney Fitzgerald, encarnado en el actor Klaus Kinski, con ayuda de un mapa, la dificultad de remontar el río Ucayali, afluente del Amazonas, para acceder a un bosque de árboles de caucho, recurso muy valorado en el periodo de entreguerras por su utilización en la fabricación de los neumáticos (figura 10).



Figura 10. Fitzcarraldo.

Fuente: Herzog 1982.

En lo que respecta a aquellos espacios – islas o valles escondidos entre las cordilleras – cuyo valor para los protagonistas reside precisamente en el desconocimiento de su localización por parte de los gobernantes, hay que recordar el género de las películas de piratas (incluyendo a las de los dibujos animados). Tanto en aquellas que utilizan como guión textos literarios del XIX como en las producidas recientemente a partir de historias originales, no puede faltar el “mapa del tesoro” o, de manera más precisa, el mapa de la isla del tesoro situada en el mar Caribe o en el océano Pacífico (*Treasure Island*, Haskin 1950).

Un caso especial de este tipo de filmaciones son aquellas en las que los mapas resultan imprescindibles para encontrar un lugar remoto y alejado de la civilización, pudiendo mencionarse una cartografía como prueba del no-lugar. Por ejemplo, en las sucesivas cintas que recrean la historia del motín de la Bounty (*Mutiny on the Bounty*, Lloyd 1935, Milestone 1962 y *The Bounty*, Donaldson 1984) se muestran escenas en las que se explica cómo la elección de la isla Pitcairn como escondite de los amotinados se debe, precisamente, a que no aparece cartografiada en los mapas del Almirantazgo británico. Otro tanto cabría señalar respecto a donde habita King – Kong, una isla perdida, ajena a la civilización, precisamente porque nunca ha sido cartografiada. Reproducimos a continuación el diálogo entre los personajes principales *King Kong* (Williams 1933).

Jack Discroll (Bruce Cabot): - *¿Hacia dónde vamos ahora?*

Carl Denham (Robert Armstrong): - *Al suroeste.*

Capitán Englehorn (Frank Reicher): - *¿Al suroeste? ¡Si, allí no hay nada! ... ¡Nada, miles de millas!*

Carl: - *Cálmese capitán, no vamos a recorrer miles de millas; (desplegando un mapa rudimentario) aquí está la isla que estoy buscando.*

Capitán: - *Pero,..... en esta posiciónA ver el mapa grande.*

Carl: - *No encontrará esa isla en ningún mapa. La cartografió un capitán noruego.*

Jack: - *Estaría borracho.*

Carl: - *No lo estaba.*

Similar explicación se ofrece en la pervivencia de una flora y fauna de la era terciaria en una historia que transcurre ya en el siglo XXI (*The Lost World: Jurassic Park*, Spielberg 1997). Esta incapacidad

del espectador para localizar de un modo preciso dónde transcurre la acción es un recurso que utilizan los directores para otros fines. Cuando en la cinta se denuncia de una manera directa represiones o genocidios recientes en el tiempo y que puedan ser susceptibles de alguna protesta diplomática se acude a una estrategia de indeterminación que impida al espectador asociar este fenómeno negativo a ningún país o gobierno (*The interpreter*, Pollack 2005).

En aquellas películas en las aparece el colegio o el instituto de enseñanza media como lugar clave en las vivencias de los protagonistas, ya sean alumnos o profesores, suelen aparecer *mapas escolares* junto con elementos que subrayen la pertenencia de una comunidad o nación a un territorio – banderas- o una religión –crucifijos-. En la mayoría de los casos se trata de mapas coetáneos al tiempo de la narración y que muestran ya sea los límites y características de la nación (*Les quatre cents coups*, Truffaut 1959) (Figura 11) o la situación de ésta en un conjunto regional más amplio, a veces con cartografías deliberadamente desfasadas para subrayar el atraso del sistema educativo[17].



Figura 11. *Les quatre cents coups*.

Fuente: Truffaut 1959.

En otro estadio educativo, el mapa en manos del técnico, profesor universitario o científico puede obedecer a distintas finalidades extremas. En ocasiones se limita a adornar, como otro instrumento más, el gabinete, el estudio, de un personaje de ciencia (*Girl with a pearl earring* Webber 2003). En otras podríamos afirmar que la clave de la historia que se cuenta reside precisamente en el mapa, el cual sólo los protagonistas y/o el científico sabe leer y desentrañar (las coordenadas geográficas de *Close Encounter of the Third kind*, Spielberg 1977, o en *Ángels and Demons*, Howard 2009).

Los objetivos subyacentes en los mapas de las películas

Pero, además de analizar los objetivos descriptivos de los mapas, resulta pertinente tener en cuenta que éstos cumplen otra función de la cual se hace partícipe toda la película. En primer término hay que señalar que la cartografía del tránsito de los siglos XIX al XX junto con el cine pretende evidenciar la capacidad que tiene el Hombre para conocer la totalidad de la Tierra. Es preciso recordar que el desarrollo del cine se enmarca en un período histórico en el que la sociedad occidental se siente casi absolutamente segura del conocimiento del planeta, a falta de la culminación de las expediciones polares que contaron con sus propios fotógrafos y cinematógrafos[18].

Sin embargo, junto a este interés universal existen otros que buscan en última instancia justificar el dominio de unas sociedades sobre otras. Como acertadamente señala Castro, las relaciones entre las imágenes cartográficas y las cinematográficas no se limitan a la presentación de los mapas en el film. Máxime cuando la difusión de ambos soportes, a principios del siglo XX, coincide con un periodo en el que la disciplina geográfica y la cartográfica tienen un papel fundamental en la consolidación de los imperios. El cine se convierte, así, en otro sistema de “apropiación y captación del mundo”.

El mapa se convierte en un instrumento de apoyo del mensaje que se desea transmitir. Y es éste precisamente el que ha mostrado cambios en el siglo de historia de la cinematografía. En las primeras décadas del siglo XX el cine se convierte en un instrumento de propaganda y adoctrinamiento de primer orden. Ello se debe al impacto visual inherente a este medio, en contraste con la pintura o la fotografía, unido a su capacidad para difundir entre el público en general, independientemente de su grado de formación, imágenes correspondientes a paisajes de lugares remotos y desconocidos.

Hasta la Segunda Guerra Mundial no resulta extraño observar mapas, muy simplificados, en las películas de aventuras ambientadas ya sea fuera del ámbito europeo o del subcontinente norteamericano. Se trata de mapas elaborados por el hombre occidental, sólo legibles por el dirigente, el técnico o el explorador blanco y diseñados para el acceso a un territorio en principio ajeno a él. Mapas que informan sobre rasgos del relieve, la hidrografía o la vegetación pero que raramente muestran la presencia de otras comunidades humanas asentadas en ese territorio. Encontramos mapas en films cuyo objetivo último es el de explicar la apropiación de territorios en disputa mediante acciones bélicas, glosar los viajes expedicionarios y el consiguiente retroceso de las llamadas “fronteras naturales” que limitaban la expansión territorial de reinos o países, identificar la colonización de territorios vírgenes y en apariencia deshabitados o transmitir a las generaciones más jóvenes el amor por la patria. Para todos estos fines el mapa que aparece en pantalla se convierte en instrumento y cómplice esencial para, de una manera sintética, reforzar la historia que se desea contar.

Los procesos de descolonización característicos de la segunda mitad del siglo XX y de formación de una nueva identificación nacional naturalmente vienen acompañados, cuando las condiciones económicas lo permiten, de una cinematografía nacional que glosa la independencia de la metrópoli. Aquí los mapas en el cine aportan una función pedagógica esencial que deberá ser analizada. Pero incluso en aquellas producciones occidentales la cartografía presente en las películas refuerza la narración de revoluciones o cambios históricos que se muestran. Así ocurre en *The killing fields* (Joffé 1984) cuando los protagonistas se refugian en los locales de la embajada británica en Camboya mostrando un mapa de Londres caído y de lado o, más recientemente, en *Invictus* (Eastwood 2009) cuando el recién elegido presidente Nelson Mandela accede a las oficinas del anterior gobierno de F.W. de Klerk decoradas con mapas de África del cartógrafo flamenco Johannes Blaeu.

Conclusiones y líneas de desarrollo de investigaciones posteriores

El emplazamiento de una ciudad o el movimiento - sea a caballo, en barco o en automóvil - del protagonista de la película puede mostrarse con facilidad con las técnicas de filmación. Sin embargo, cuando el director de la película desea mostrar la situación de un núcleo urbano respecto a su entorno o la trayectoria del personaje en un lapso de tiempo más largo (por ejemplo desde que éste inicia el viaje) suele acudir al mapa. Siempre que la variable espacial resulte esencial para la comprensión de un film el espectador encontrará un mapa.

En los párrafos anteriores hemos señalado algunos ejemplos de estas situaciones, pero ciertamente las investigaciones sobre la presencia de los mapas en la cinematografía están todavía en sus inicios. En primer lugar, es necesario realizar un catálogo de aquellas escenas en las que aparezcan mapas, indicando duración, características del mapa (territorio, escala, proyección cartográfica, autor) junto con otras características técnicas de los films. En segundo término se debe explorar más acerca tanto de los objetivos explícitos de mostrar esos mapas o planos como de los implícitos (apropiación, legitimización territorial, educación). Finalmente, debe realizarse un esfuerzo por complementar este estudio, realizado desde la perspectiva de las producciones europeas y norteamericanas, con otros que incluyan filmografías de otros entornos continentales.

Agradecimientos

Deseo expresar mi más sincera gratitud a Montserrat Huguet y Carlos Manuel, ambos profesores de la Universidad Carlos III de Madrid, por la vigilancia y atención mostrada ante cualquier mapa observado en todo tipo de filmaciones que pudiera ser de utilidad para esta investigación así como por las interesantes reflexiones que han aportado ambos. Igualmente, agradezco las sugerencias aportadas en la última fase de elaboración de este estudio por el profesor Horacio Capel, de la Universidad de Barcelona.

Notas

[1] Este estudio forma parte del proyecto de investigación *Cine y geografía: las implicaciones entre producciones cinematográficas y espacio geográfico en España*, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia e identificado con el código CSO 2008-02371.

[2] Sobre la relación entre arte y cartografía en el Renacimiento véase la obra de Francesca Fiorani *The marvel of maps: art, cartography, and politics in Renaissance Italy*.

[3] Acerca de la vinculación entre la pintura y la cartografía en los cuadros flamencos del siglo XVIII consúltese la obra de Alpers, S. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. En la traslación al cine de la biografía de Vermeer en una de las escenas en la que se muestra el taller del pintor se puede observar uno de los cuadros de las provincias flamencas pintado por Blaeu.

[4] Los mapas que acompañan a las novelas de Julio Verne pueden observarse en De Vriers, G. *Jules Verne* [En línea]. <<http://www.phys.uu.nl/~gdevries/maps/maps.cgi>> [1 de enero de 2010].

[5] Se trata de una línea de investigación que desarrolla Sébastien Caquard y cuyas primeras aportaciones resultados pueden observarse en *Territoires cinématographiques canadiens*. [En línea]. <www.atlascine.org> [1 de enero de 2010].

[6] Así el régimen nazi produjo varias cintas con la intención de mostrar el avance de las tropas hacia el Oeste utilizando en ellas varios mapas animados. Con una finalidad similar el ejército estadounidense encargó al director Frank Capra la dirección de varios documentales con la finalidad de mostrar al público norteamericano la necesidad de trasladar tropas desde el frente europeo –cuya contienda había finalizado– al frente asiático con el objeto de derrotar a Japón; para ello el director utilizó varios mapas mundi en los que se observaba el avance de las tropas mediante flechas en movimiento.

[7] Tal y como aparece al inicio de la película *Casablanca* (Curtiz, 1942) en la que se observan, durante un breve tiempo, varios mapas mediante sucesivos cambios de escala (de la continental a la local) para mostrar el itinerario desde París a Casablanca realizado por los refugiados franceses en su huida del avance alemán.

[8] Por ejemplo en *Dr. Strangelove* (Kubrick 1964) o en *Goldfinger* (Hamilton, 1964); en esta última el vehículo de James Bond incluye entre sus artefactos una pantalla que muestra el mapa de Ginebra y sus alrededores indicando la posición del coche de Goldfinger.

[9] Véase *Harry Potter and the prisoner of Azkaban* (Cuarón, 2004).

[10] Así, Tom Conley en la introducción de su obra señala: “One guiding hypothesis is that a map in a film is an element at once foreign to the film but also, paradoxically, of the same essence as film. A map underlines what a film is and what it does, but it also opens a rift or brings into a view a site where a critical and productively interpretative relation with the film can begin. A corollary is that the films *are* maps insofar as each medium can be defined as a form of what cartographers call “locational imaging””. (Conley 2007, p.2). Y, posteriormente Teresa Castro menciona una “razón cartográfica de las imágenes filmicas” (Castro 2008).

[11] Por ejemplo, Martín Arias *Los mapas y el cine: una cartografía sentimental*. 2009.

[12] Un trabajo similar se está iniciando desde Italia; se trata del proyecto coordinado por Giacomo Andreucci investigador de la Universidad de Bolonia, heredero de una investigación previa sobre mapas y literatura. Andreucci *Maps in movies and TV*. Universidad de Bolonia. [En línea]. <<http://www.mapsinliterature.it/>> [1 de enero de 2010].

[13] Respecto a la variedad de clasificaciones de las escenas en las que aparece cartografía Conley indica “a cada film su mapa” (Conley 2007, p.5).

[14] Sobre la utilización de globos terráqueos por parte de las compañías cinematográficas de la primera mitad del siglo XX como logotipos de sus producciones consúltase Castro 2008. Acerca de la posterior inclusión de la figura de la Tierra vista desde el espacio como símbolo de las distintas etapas de la globalización véase Cosgrove 2003.

[15] Naturalmente para ello resulta imprescindible la presencia de personajes con capacidad para saber leer el mapa, porque en su defecto se convierte en un instrumento de escasa utilidad. Un ejemplo de cómo el desconocimiento de las mínimas destrezas en la lectura de mapas puede proporcionar situaciones cómicas se encuentra en el siguiente diálogo extraído de *La Vaquilla* (García Berlanga 1985):

Brigada Castro (Alfredo Landa): - *Vamos a ver Mariano. ¿Dónde está el corral?*

Mariano (Guillermo Montesinos): - *Eh.... Bueno, es que aquí en el mapa yo no me aclaro mucho.*

Brigada Castro: - *Pero, ¿cómo que no te aclaras?*

Mariano: - *¿Por dónde sale el sol?*

Brigada Castro: - *¡Que! que tiene que ver el sol, déjate del sol.* (Señalando en el mapa) *El pueblo está aquí, pues por aquí..., por aquí.... ¿Esto qué es...?*

Teniente Broseta (José Sacristán): - *Esto es el río y esto es la... no, esta es la carr..... Y el topógrafo. ¿!Donde coño está el topógrafo?*

[16] En *Alatriste* (Díaz Yanes 2006) el Conde Duque de Olivares muestra al protagonista, en la biblioteca de San Lorenzo del Escorial, un mapa detallado de Flandes.

[17] Por ejemplo en la escuela de *Bienvenido Mr. Marshall* (García Berlanga 1953) el mapa escolar de Europa pertenece a la época del imperio austrohúngaro, anacronismo que señala el relator de la historia.

[18] Esta percepción de dominio del conocimiento de lo que acontece en la Tierra se evidencia en la utilización del globo terráqueo como logotipo de algunas de las compañías de producción cinematográficas más destacadas del

momento, como RKO o Universal. Se trata de imágenes presentes al inicio de las películas como si anunciaran simbólicamente la naturaleza del espectáculo que va a desarrollarse (Castro 2008). Desde la década de los setenta del pasado siglo resulta frecuente observar que muchos noticiarios emitidos por las cadenas de televisión mostraban bien, sea a un lado o detrás del locutor, mapasmundi en general en una proyección Mercator. Ese mapamundi junto con el reloj que aparecía durante la emisión simbolizaban la pretensión de observador universal (en cualquier lugar del mundo, durante cualquier lapso de tiempo) de la televisión.

Bibliografía

ALPERS, S. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: University of Chicago Press, 1983. 302 p.

ALPERS, S. The mapping impulse in Dutch Art. In WOODWARD, D. (Ed.). *Art and cartography: six historical essays*. Chicago: University of Chicago Press, 1987, p 51-96.

BLACK, J. *Maps and Politics*. Londres: Reaktion Books, 1997. 188 p.

BULSON, E. *Novels, maps, modernity. The spatial imagination*. Londres: Routledge, 2007. 176 p.

CAQUARD, S. Foreshadowing Contemporary Digital Cartography: A Historical Review of Cinematic Maps in Films. *Cartographic Journal*, 2009, vol. 46, nº 1, p 46-55.

CAQUARD, S. y FRASER TAYLOR, D.R. What is Cinematic Cartography? *Cartographic Journal*, 2009, vol. 46, nº 1, p 5-8.

CASTRO T. Les cartes vues à travers le cinéma. *Textimage*, été 2008, nº 2. <http://www.revue-textimage.com/03_cartes_plans/castro1.htm>. [1 de enero de 2010].

CASTRO T. Cinema's Mapping Impulse: Questioning visual culture. *Cartographic Journal*, 2009, vol. 46, nº 1, p 9-15.

CONLEY, T. *Cartographic Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007. 264 p.

COSGROVE, D. *Appolo's Eye. A cartographic genealogy of the Earth in the western imagination.*, Londres: John Hopkins University Press, 2003. 325 p.

COSGROVE, D. *Geography and Vision. Seeing, imaginig and representing the World*. Londres/Nueva York: I.B.Tauris, 2008. 256 p.

FIORANI, F. *The Marvel of Maps: Art, Cartography, and Politics in Renaissance Italy*. New Haven: Yale University Press, 2005. 346 p.

GÁMIR, A. y MANUEL, C. Cine y geografía: espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 2007, nº 45, p 157-190.

HARLEY, J.B. *The new nature of maps: essays in the history of cartography*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001. 331 p.

HARVEY, D. *La condición de la postmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Ed., 1998 (ed. original de 1989). 379 p.

HENRIK HERB G. *Under the map of Germany. Nationalism and propaganda: 1918-1945*. Londres/Nueva York: Routledge, 1997. 250 p.

HERZOG, D. *Mapping the news: case studies in GIS and Journalism*. Redlands: ESRI Press, 2003. 147 p.

LOIS, C. Imagen cartográfica e imaginarios geográficos. Los lugares y las formas de los mapas en nuestra cultura visual. *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. [En línea]. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1 de septiembre de 2009, vol. XIII, nº 298. <<http://www.ub.es/geocrit/sn-237.htm>>. [23 de marzo de 2010].

MARTÍN ARIAS, L. *Los mapas y el cine: una cartografía sentimental*. [En línea]. <<http://lacomunidad.elpais.com/blogfiles/diapoteca-espanola/54MAPASLUISMARTINARIASconfotos.doc.pdf>>. [1 de enero de 2010].

MONMONIER, M. *Maps with the news. The development of American journalistic cartography*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989. 331 p.

MUERHRCKE P.C. y MUERHRCKE J.O. Maps in Literature. *The Geographical Review*, 1974, vol. LXIV, nº 3, p 317-338.

REGUERA RODRÍGUEZ, A.T. La lucha postal por el territorio. *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. [En línea]. Barcelona: Universitat de Barcelona, 15 de abril de 2007, vol. XI, nº 237. <<http://www.ub.es/geocrit/sn-298.htm>>. [23 de marzo de 2010].

REES, R. Historical links between Cartography and Art. *The Geographical Review*, 1980, nº 70, 1, p. 61-78.

ROBINSON, A. Cartography as an Art. In RHIND, D, y TAYLOR, D. *Cartography, past, present and future: a festschrift for F.J.Ormeling*, Londres: Elsevier Applied Science Publisher, 1989, p 91-102.

THROWER, N. *Maps and civilizations. Cartography in Culture and Society*. Chicago: The University of Chicago Press, 1999 (ed. Original de 1972). 352 p.

Filmografía

ABRAMS, J. *Mission Impossible III*. Paramount Pictures, 2006.

ANNAKIN, K. y MARTON, A. *The longest Day*. Twentieth Century- Fox Film Corporation, 1962. *El día más largo*. [DVD]. Twentieth Century- Fox Home Entertainment, 2004.

ANDERSON, M. *Around the World in 80 days*, Michael Todd Company, 1956. *La vuelta al mundo en 80 días*. [DVD]. El País – Warner Home Video España, 2005.

ANTONIONI, M. *Il deserto rosso*, Film Duemila, 1964. *El desierto rojo*. [DVD]. Suevia Films, 2005.

BENNET, C. y MARTON, A. *King's Solomon's Mines*. Metro-Goldwyn-Mayer, 1950. *Las minas del rey Salomón*. [DVD]. Impulso, 2008.

BOOM, D. *Bienvenue chez les Ch'tis*, Pathé Renn Productions, 2008. *Bienvenido al Norte*. [DVD]. Cameo Media, 2009.

CORACI, F. *Around the World in 80 days*, Walt Disney Pictures, 2004. *La vuelta al mundo en 80 días*. [DVD]. Filmax Home Video, 2004.

CUARON, A. *Harry Potter and the prisoner of Azkaban*, Warner Bros, Pictures, 2004. *Harry Potter y el prisionero de Azkaban*. [DVD]. Warner Home Video, 2004.

CURTIZ, M. *Casablanca*, Warner Bros, Pictures, 1942. *Casablanca*. [DVD]. Warner Home Video, 1999.

CHAPLIN, C. *The Great Dictator*, Charles Chaplin Productions, 1940. *El gran dictador*. [DVD]. Warner Home Video, 2003.

DIAZ YANES, A. *Alatriste*, Estudios Picasso, 2006. *Alatriste*. [DVD]. Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2007.

DONALDSON, R. *The Bounty*, Dino De Laurentiis Company, 1984. *Motín a bordo* [DVD]. Sogemedia, 2006.

EASTWOOD, C. *Invictus*, Warner Bros, Pictures, 2009.

GANCE, A. *Austerlitz*, Compagnie Internationale de Productions Cinématographiques, 1960. *Austerlitz*. [DVD]. Suevia Films, 2009.

GAGHAN, S. *Syriana*, Warner Bros, Pictures, 2005. *Syriana*. [DVD]. Warner Bros, 2005.

GARCÍA BERLANGA, L. *Bienvenido Mr. Marshall*, Unión Industrial Cinematográfica, 1953. *Bienvenido Mr. Marshall*. [DVD]. Buena Vista Home Entertainment, 2003.

GARCÍA BERLANGA, L. *La vaquilla*, In Cine Compañía Industrial Cinematográfica, 1985. *La vaquilla*. [DVD]. El Mundo, 2000.

HASKIN, B. *Treasure Island*, Walt Disney Production, 1950. *La isla del tesoro*. [DVD]. Buena Vista Home Entertainment, 2003.

HAMILTON, G. *Goldfinger*, Eon Productions, 1964. *James Bond contra Goldfinger* [DVD]. Metro Goldwin Mayer, 2000.

HERZOG, W. *Nosferatu: Phantom der Nacht*, Werner Herzog Filmproduktion, 1979. *Nosferatu* . [DVD]. Manga Films, 2000.

HERZOG, W. *Fitzcarraldo*, Filmverlag der Autoren, 1982. *Fitzcarraldo*. [DVD]. Manga Films, 2000.

HIRSCHBIEGEL, O. *Der Untergang*, Constantin Film Produktion, 2004. *El hundimiento*. [DVD]. SAV, 2004.

HOWARD, R. *Angels and Demons*, Universal Studios, 2009. *Ángeles y demonios*. [DVD]. Sony Pictures Home Entertainment, 2009.

JOFFÉ, R. *The killing fields*, Enigma Ltd, 1984. [DVD]. *Los gritos del silencio*. El Mundo, 2008.

KUBRICK, S. *Dr. Strangelove*, Columbia Pictures Corporation, 1964. *Dr. Strangelove*. [Video]. Columbia Tristar Home Video, 1990.

LEAN, D. *Lawrence of Arabia*, Horizon Pictures, 1962. *Lawrence de Arabia*. [DVD]. Columbia Tristar Home Entertainment, 2001.

LANG, F. *M.*, Nero Film AG, 1931.

LEE THOMPSON, J. *The guns of Navarone*, Columbia Pictures Corporation, 1961. *Los cañones de Navarone*. [DVD]. Sony Pictures Home Entertainment, 2006.

LLOYD, F. *Mutiny on the Bounty*, Metro – Goldwyn – Mayer, 1935. *La tragedia de la Bounty* [DVD]. Warner Home Video, 2004.

MC TIERNAN, J. *The hunt for Red October*, Paramount Pictures, 1990. *A la caza del Octubre Rojo*. [DVD]. Paramount, 2000.

MANN, A. *The Fall of the Roman Empire*, Samuel Bronston Productions, 1964. *La caída del Imperio Romano*. [DVD]. Movierecord, 1994.

MILESTONE, L. *Mutiny on the Bounty*, Arcola Pictures, 1962. *Motín en la Bounty*. [DVD]. Warner Home Video, 2006.

NOYCE, P. *Patriot Games*, Mace Neufeld Productions, 1992. *Juego de patriotas*. [DVD]. El Mundo, 2000.

POLLACK, S. *The Interpreter*, Universal Pictures, 2005. *La interprete*. [DVD]. Universal Pictures, 2005.

PONTECORVO, G. *La battaglia di Algeri*, Igor Films, 1966. *La batalla de Argel*. [DVD]. Filmax Home Video, 2004.

REDFORD, R. *Lions for lambs*, Andell Entertainment, 2007. [DVD]. *Leones por corderos*. Twentieth Century Fox Home Video, 2008.

RITCHIE, G. *Sherlock Holmes*, Warner Bros Productions, 2009.

ROSELLINI, R. *Roma, città aperta*, Excelsa Films, 1945. *Roma, ciudad abierta*. [DVD]. Suecia Films, 2000.

ROSEN, R. *Alexander The Great*, C.B. Films, 1956. *Alejandro El Grande* [DVD]. Impulso, 2008.

RUSELL, D.O. *Three Kings*, Warner Bros Productions, 1999. *Tres reyes*. [DVD]. Warner Home Video, 2000.

SCOTT, R. *Gladiator*, Dreamwork SKG, 2000. *Gladiator* [DVD]. Universal, 2004.

SCOTT, T. *Enemy of the State*, Touchstone Pictures, 1998. *Enemigo de Estado*. [DVD]. Disney Studios Home Entertainment, 2007.

SMIGHT, J. *The battle of Midway*, Universal Pictures, 1976. *La batalla de Midway*. [DVD]. Universal Pictures, 2003.

SPIELBERG, S. *Encounter of the Third kind*, Columbia Pictures Corporation, 1977. *Encuentros en la tercera fase: no estamos solos*. [DVD]. Columbia Tristar Home Entertainment, 2001.

SPIELBERG, S. *Raiders of the Lost Ark*, Paramount Pictures, 1981. *Los buscadores del arca perdida*. [DVD]. Paramount Home Entertainment, 2003.

SPIELBERG, S. *The Lost World: Jurassic Park*, Universal Pictures, 1997. *Parque Jurásico*. [DVD]. Universal Pictures Video, 2005.

SPIELBERG, S. *Minority Report*, Twentieth Century Fox, 2002. *Minority Report*. [DVD]. Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2003.

TRUFFAUT, F. *Les quatre cents coups*, Les films du Carrosse, 1959. *Los cuatrocientos golpes*. [DVD]. DeAPlaneta, 2000.

VAN DYKE, W.S. *Tarzan the Ape Man*, Metro – Goldwyn – Mayer, 1932. *Tarzán de los monos*. [DVD]. Warner Home Video, 2005.

WALSH, R. *Objetive Burma*, Warner Bros Pictures, 1945. *Objetivo Birmania*. [DVD]. Warner Home Video, 2003.

WARGNIER, R. *Indochine*, Paradis Films, 1992. *Indochina*. [DVD]. Suecia Films, 2000.

WENDERS, W. *Paris- Texas*, Road Movies Filmproduktion, 1984. *Paris- Texas*. [DVD]. Filmax Home Video, 2003.

WEBBER, P. *Girl with a pearl earring*, Archer Street Productions, 2003. *La joven de la perla*. [DVD]. SAV, 2008.

ZWICK, E. *Courage under fire*, Fox 2000 Pictures, 1996. [DVD]. Twentieh Century Fox Home Entertainment España, 2005.

[Edición electrónica del texto realizada por [Gerard Jori](#)]

Ficha bibliográfica:

GÁMIR ORUETA, Agustín. La cartografía en el cine: mapas y planos en las producciones cinematográficas occidentales. *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. [En línea]. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1 de septiembre de 2010, vol. XIV, nº 334. <<http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-334.htm>>. [ISSN: 1138-9788].



[Índice de *Scripta Nova*](#)

[Menú principal](#)